

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ДЕПАРТАМЕНТ „КИНО, РЕКЛАМА И ШОУБИЗНЕС“

ДОКТОРСКА ПРОГРАМА:

Кинознание, киноизкуство и телевизия

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

Творчески подходи

на

**сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в
художествено-документалния филм**

ИСКРЕН КРАСИМИРОВ

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ:

проф. д-р СВЕТЛА ХРИСТОВА

София, 2019 г.

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е на АВТОРЕФЕРАТА

УВОД.....	3
Методология.....	5
Преглед на научната литература.....	6
Въведение. По пътя на творчеството.....	9
Глава първа: сценарият в документалното кино.....	11
Глава втора: режисурата създава правилата.....	14
Глава трета: операторството като наука и творчество.....	23
Глава четвърта: откритията на монтажа.....	29
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	30
Резюме на получените резултати.....	31

УВОД:

Предмет, цел и задачи на изследването.

Обект на изследването е документалното кино.

Предметът на настоящия труд - творческите подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в съвременното българско документално кино се ситира в теоретична джунгла от непознати и непроучени творчески територии, където мнозина продължават да опитват своето въображение и талант по-скоро по усет, отколкото да следват някакви предварително набелязани маршрути. Защото в този вид на киноизкуството се влагат най-различни представи за съдържание и творчески метод на изследване.

Да започнем с патриархалното твърдение, че документалното кино е наречено така, защото се опира само на документа. Други смятат, че документалното кино трябва да отразява живота такъв, какъвто е. Трети пък твърдят, че документалното кино трябва да се основава на действителни случаи, на реални житейски истории, които могат да се представят на екрана и с игрални похвати, за да бъде по-интересно на Негово Величество Зрителя. Четвърти с все по-голямо основание казват, че жанровете в документалното кино са толкова много, че просто не си струва усилието за тяхното детайлно определяне и дефиниране, а още по-малко за спазването им. Трудът се стреми да докаже тезата, че в документалното кино са позволени всички творчески методи, които успяват да завладеят публиката - както с уважение към истината и фактите, така и с уменията да ги превърнат в едно филмово приключение. За да докажем тази теза, ние ще се основаваме преди всичко на търсенията и постиженията на българското документално кино, в по-малка степен на знакови творби от европейското и световното, а също така и на скромния личен опит в практиката, който се опитвам да осмисля въз основа на заснетите от моя екип досега над 20 документални ленти, част от проекта „Незабравимата България“, които са издържани в стила на т.нар. „художествено-документални филми“. Определението „художествено-документален филм“, включва в себе си цялата същност на моите филми – една пъстра мозайка от строго архивна и документална част, синхрони с експерти и истории в кадър, анимационна част, игрални възстановки и инсценировки.

Откривайки за себе си достойнствата на художествено-документалния жанр, заедно с неколцина единомишленици основахме родолюбивия проект „НЕзабравимата България” и в неговите рамки създадохме минисериал, обединен от темата за българските национални герои с филмите – „БОТЕВ: От Голгота към Свобода“ (2013), „Грешникът светец“ (2014), „100 000 крачки с БОТЕВ“ (2015), „Българин да се наричам“ (2016), „УБИЙ БОТЕВ“ (2016), „Една българка“ (2016), „Левски и Ботев на живо“ (2017), „ЛЪВСКИЙ: Европейец в Българско“ (2017), „Освободителят на България“ (2018), „Българската княгиня“ (2018), и обзорният „Шест подвига за свободата“ (2019).

Първото условие, без което, според мен, не може да се прави документално кино днес е: трябва на всяка цена да се въвлече зрителят не само като съмишленик, но и като съучастник в творческия процес. Зрителят не бива да остава равнодушен и безучастен свидетел на разигравашите се пред очите му събития, драми и образи, а да се почувства едва ли не едно от действащите лица на екрана.

Целта на нашето изследване не е да състави дефиниции, формули и безапелационни правила как трябва да се твори документалното кино. По-скоро ние бихме се радвали, ако нашите наблюдения, опит и скромни постижения предизвикат творчески диалог. Ако настоящият труд даде плодотворна тема за дискусия и за по-нататъшно развитие и осмисляне на творческите методи в документалното кино, това ще бъде една макар и малка, но успешна крачка напред във вечната загадка, наречена кино.

Във връзка с това задачите на настоящото изследване са няколко. И може би първата сред тях е да се опитаме да разгледаме различни творчески подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в съвременни български документални филми като съчетаем теоретични твърдения и практически открития в опит да ги систематизираме за реалното им приложение.

Втората задача на нашата работа виждаме във възможността да направим сравнение между различните творчески възможности и да мотивираме защо избираме едно или друго решение в конкретна ситуация.

От моя скромен опит съм се научил да не се доверявам на лесните опции и решения, а да се вслушвам и в мнението на онези членове от екипа, които на пръв поглед предлагат диаметрално противоположна гледна точка. Струва ми се убедително при всяка възможност да се правят два или три варианта на спорните ситуации в снимачния период, за да се запази поливариантността и при монтажа да има богати възможности за избор.

Третата си задача определям като необходимостта да се проследят творческите решения и постижения на някои от най-изявените български документалисти, за да докажем какво от техните произведения, част от които вече са кинокласика, си заслужава да приеме като норма един млад съвременен творец и какво трябва да бъде подложено на сериозна преоценка. **Четвърта** задача на настоящето изследване е да покажем как смесването и преливането на жанровете и въвеждането на елементи на игралното кино в съвременната документалистика е не самоцелно експериментаторство и игра с възможностите, а похват, който придава ново качество на традиционното разбиране за документалния филм.

Една от важните задачи, които ще се опитаме да разгледаме в пълнота в настоящото изследване е **петата** – как сценаристът и режисьорът стават съавтори в модерния документален филм. На **шесто** място си поставям изискването да сблъскам гледните точки на режисьора, оператора и монтажиста в един документален филм и да ги сравня в какво те се обединяват и допълват, или спорят и се различават в творческите си опити да постигнат целта по неконвенционални пътища. Да направя това ми позволява практическият опит, който съм получил като изпълнител и на трите филмови дейности.

Методология.

Изследването е с интердисциплинарен характер, тъй като съчетава в себе си познания от различни научни области като история, антропология, изкуствознание, литература, археология, кино, театър и т.н. Методологията за постигането на поставената цел и решаването на съответните задачи също е с интердисциплинарен характер.

Преглед на научната литература по проблематиката на дисертацията.

Научната книжнина по изследваната тема все още е оскъдна и се дължи на творческата смелост на отделни сценаристи, режисьори, оператори и монтажисти, които с трудовете си запълват донякъде теоретичната празнота.

За анализирането на теоретичната рамка са използвани следните трудове: „Киното – техническо и творческо явление“ на Неделчо Милев, „Екранизацията – вечен спор?“ и „Съвременният киносвят“ на Вера Найденова, „Кино и телевизионно операторско майсторство“ на Георги Карайорданов, „Проблеми на операторското творчество“ на Венец Димитров, „Светлината“ на Емил Рашев, „Телевизията: културна индустрия“ на Михаил Мелтев.

Особено значение за работата ми в настоящия труд имат книгите на проф. Любомир Халачев: „Документалното кино – изкуство и техника“ 1993г, гр. София, изд. „Техника“, „Документалното кино – начин на живот“, изд. „Титра“, гр. София, 2004г., и „Документалното кино – стъпка по стъпка“, изд. „Кадиак филм ООД“, гр. София, 2009г.

В тях той описва своя уникален опит в киното. Като творец той тръгва от най-ниското стъпало в йерархията на киноизкуството, за да стигне до висотата на национално и световно признато име. В книгите си описва творческия процес по начин, който е много полезен за прохождащите в седмото изкуство, но и за творци с вече натрупан опит. Той познава отвътре и най-новите постижения на филмовата и видео-техниката и технология. С компетентността на експерт и сладкодумието на разказвач, проф. Халачев описва конкретни епизоди и сцени от своята творческа автобиография и анализира доколко те са се „получили“¹ в крайния продукт, и какво е спечелило аудио-визуалното произведение, когато е губило част от творческите намерения, които реалността е променила изцяло.

¹ Любомир Халачев - „Документалното кино - Стъпка по стъпка“ 2009г. изд. „Титра“ стр. 3.

Любомир Халачев коментира режисурата и операторската работа в документалното ни кино като съвместен творчески процес на единомишленици, в който до голяма степен и режисьорските решения, и камерата гледат в една посока, за да постигнат желаните резултат.

Много полезни за подготовка на тази дисертация се оказаха работите на по-младата генерация кинотворци и изследователи на тематиката, като Емилия Стоева: „Визуалният брак между електронно и фотохимично кино“ – изд. „Action“- гр. София, 2009 г., „Визията в документалното кино“ – изд. „Action“- гр. София, 2005г. Емилия Стоева съчетава ролята на един от най-изтъкнатите кинокритици с позицията си на оператор при създаването на собствени документални филми, която я прави особено полезна за настоящия обект на изследването ни и връзката между теория и практика. Книгите на Светла Христова - „Киносценарият – написване и пренаписване“ – изд. Сиела, 2012г. и „Сценарийният сюжет – проблеми на практическото обучение по сценарийна техника“. изд. НБУ – гр. София, 2010г., са уникален принос в теорията на българското кино. Тя първа теоретично дава модела, по който се създава един сценарий. Силно впечатление ми направи подходът ѝ при изследването на художествените механизми на човешката словесност и киноезика на изразяването ѝ, или дори на изобразяването ѝ, което ще рече да се превърне идеята в кинообраз.

Не случайно като въведение в своята книга „Киносценарият: написване и пренаписване“ Светла Христова е поставила знаков цитат от Жан Реноар: „Изкуството не е занаят, то е начинът, по който се упражнява занаята.“ Защото, за да упражнява това „техне“ /от старогръцки занаят, умение/, човек се нуждае от много знания за епохата и нравите, в която ще развива своето изкуство. Нужни са подробности, детайли, аргументи, примери, сравнения, конфликти и житейски ситуации, без помощта на които никой творец не би се осмелил да посегне към „богоподобната роля“ - да създава жива реалност, макар и само на екрана.

В хода на проучването ми при писането на настоящия труд, много полезни се оказаха документалните филми на изтъкнати български кинотворци като Юлий Стоянов: „Захарий Стоянов“ (1976), „Любен Каравелов – материали от едно проучване“ (1979), „Българско време“ (1995); Андрей Алтъпармаков: „Левски пред съда на Портата и на историята“ (1997), „Христо Ботев“ (1997), „Тодор Каблешков“ (1998); Михаил Мелтев: „Чуй

звездите“ (2003), „Г-н Гладстон и българите“ (2010), отличен с награда на Българска национална филмотека на Фестивала на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“ – Пловдив 2010, „Приказки за Балканите“ (2015); Светослав Овчаров: „Фердинанд Български“ (1994), „Кентавърът“ (1997), „Часът на нашето Съединение“ (2005); Адела Пеева: „Чия е тази песен“ (2003), „Развод по албански“ (2007), „Да живее България!“ (2017); Костадин Бонев: „Вапцаров – пет разказа...“ (2013), „Магията на българския иконостас“ (2001), част от които са и обект на анализ в дисертацията ми.

В изследването са ползвани и теоретични постановки от лекциите в Нов български университет на преподавателите ми Христо Тотев, Юлия Кънчева, Людмил Христов, Борис Пинтев, Николай Милев, Светла Христова, Иван Георгиев-Гец, Константин Джидров и др. За целта на настоящото изследване ползвам и много идеи и мисли от неформални срещи и разговори с редица творци на нашето кино като проф. Анри Кулев, Владислав Карамфилов, Никола Корабов, Слав Едрев, проф. Александър Грозев, Иван Варимезов, Стефан Командарев, доц. Стефан Стефанов, Мартичка Божилова, Адела Пеева, на които искрено благодаря.

Тези разговори ме убедиха, че сред колегията е натрупан богат практически и теоретически опит, който се нуждае от анализ, научно осмисляне и коментиране, за да се подпомогне развитието на документалното кино и работата на бъдещите български кинодокументалисти. Доколкото съм имал възможност да се запозная и с чуждестранните трудове по темата, в настоящия труд ползвам научните тези, аргументи и мнения на световни имена като Вим Вендерс, Кшищоф Зануси, Мартин Скорсезе, Лев Кулешов. Според Мартин Скорсезе не е достатъчно да имаш оригинална идея за сценарий и интересна тема, трябва да знаеш как да оформиш и предадеш драматичната им същност в рамките на сценария или филма. „Защото един филм е изграден върху епизоди, те пък са разделени на сцени. Има 5-6 епизода, разделени на 5-6 сцени. Това е класическата структура, която после можеш да се опиташ да нарушиш.”²

² Мартин Скорсезе – „Моите удоволствия на киноман“, 2003г, изд. Колибри, София, стр.19

Въведение. По пътя на творчеството в документалния филм.

В книгата си „Документалното кино – стъпка по стъпка” Любомир Халачев твърди, че документалното кино не по-малко от игралното е продукт на артистичния ум и в нашата съвременност границите между двата жанра все повече се заличават. Публиката е идеален акумулатор на иновации и идеалното алиби за смели и спорни творчески открития. Творчеството е умствен и обществен процес на човешката дейност, при който се създават качествено нови материални и духовни ценности. Свързан е с генерирането на нови идеи и понятия, или пък на нови връзки между вече съществуващите. Първосигналният творчески подход е да покажем събитието, което определя темата, а едва после да търсим предисторията и последствията му. Този подход сякаш премахва всякаква отговорност от творческия екип, защото той показва нещо, което се е случило без неговото участие, без да е провокирано и режисирано. Сътворяването на нова реалност, особено в историческия документален филм, е различен творчески подход, който носи рискове за авторите, но и отваря възможност за приобщаване на зрителя към темите и проблемите.

„За определяне на подвидовете в документалното кино съществуват много видове отправни точки. Ето защо по методологични съображения предлагаме идея за подвидова система, избрана от многото, които съществуват, и основана на отношението изображение – действителност, а именно: протокол, хроника, репортаж, документален филм.” Така проф. д-р. Е. Стоева определя различните подвидове документално кино, а дори и документална телевизия. Тук ще коментирам по-подробно първите три, а за документалния филм смятам, че мога да допълня нейната характеристика с въвеждането на ново понятие от най-модерното направление на документалистиката - художествено-документален филм, за което вече дадох своята формулировка по-горе. „Още от началото киното изпитва някакво сладостно удоволствие да възстановява миналото – понякога с прекомерна грижа, така че можем да се излъжем, при условие, че камерата е дискретна“, казва Жан-Клод Кариер. Затова и аз, воден от въпросното сладостно усещане, се залових да правя филми за историята ни. Но за коя история по-точно? Избрах главни персонажи в моите филми да са националните ни герои.

Старая се да пресъздам на екрана техните образи по един различен начин, който засега не е много популярен в българската документалистика. Следвам естетиката на документалните филми с историческа тематика, които от години вече са характерни за „National Geographic”, „History Channel”, „Travel Channel” и др. И скромно мога да кажа, че с вплитането на игрални възстановки, архивни кадри, анимационно действие, синхрони с експерти в кадър, и най-вече с участието на младите – учениците в „БОТЕВ: От Голгота към Свобода /2013/ и студентите в „Грешникът светец“ /2015/, ние даваме скромнен, но реален принос, за утвърждаването на този все по-популярен жанр „исторически художествено-документален филм“. Липсата на пари за реализацията на подобни проекти е допълнително предизвикателство да се търсят нови подходи за заснемане на нискобюджетни, но качествени филми. Новите дигитални технологии са голям стимул за творчески иновации, защото те позволяват на сценариста и режисьора да реализират своите идеи със сравнително малък творчески екип и с ограничени ресурси. Например във филма „БОТЕВ: От Голгота към Свобода“ ни се искаше да „реставрираме“ героичната битка на Ботевата чета във Врачанския Балкан, но поради липса на средства и време това просто нямаше как да се случи. Затова приложихме друг подход – с близки и средни планове на отделни четници и турски аскер пресъздадохме драматичните събития от 20 май 1876 г. Изследователите си дават сметка, че документалното кино не спира да се променя. Документалното кино започва да „присвоява” някои територии на игралния филм. То вече не само поставя проблеми, не само ги изследва, но с чисто документални средства създава характери на героите, без да пристъпва към онази игра, към онова условно описание на тези герои, характерно за киното на фикцията... Именно след натрупания опит става възможно да се подчертае формата на документалния филм, да се концентрира мисълта и естетическата енергия на това зрелище, което зрителят възприема. Доказват го и филмите „Черна легенда” /2005/, реж. Дочо Боджаков, „Седем педи над земята” /2013/, реж. Олег Ковачев, „1872” /2014/, реж. Йордан Бойчев и Мина Христова, „Ботев в сянката на паметника“ /2016/, реж. Жезко Давидов и др. „Съвременният потребител е свикнал с мигновеното конструиране на търсената от него информация“, казва Емилия Стоева. Затова и тези иновации не са самоцелни еквилибристики на сценаристи и режисьори.

Те имат една голяма цел – да привлекат публиката като съавтор и съучастник в проучването и разследването на филмовата тема. Тези филми по правило търсят нестандартните ракурси, интересните гледни точки, художественото осветление, за да подсилят илюзията, че ние самите присъстваме там и с очите си виждаме това, което ни се показва, търсейки нови измерения на форми и обеми. В тези филми не се разказва за героите – те се показват на зрителя в естествената им среда. С историческите им костюми, с характерния им стил на говорене, в най-любопитните моменти от живота им. В заключение мога да кажа, че иновациите в съвременното българско документално кино през последните години са не изключение, а правило. Стремешът на сценаристи, режисьори, оператори, монтажисти и пр. е да създават наистина модерни филми, които по най-прекия път да стигнат до съзнанието и чувствата на зрителя.

Глава първа: сценарият в документалното кино.

Как се прави документално кино? Ако перифразираме една популярна мисъл – „То се прави като голямото игрално кино, само че още по-трудно.“ „Най-младото поколение зрители са „дигитализирани“ още откакто се помнят. За тях думата екран се асоциира с компютър и интернет, а възприемането на филми на голям екран в зала е особен вид преживяване.“³, пише И. Братоева-Даракчиева. И така става все по-трудно да се защити самобитността на една култура, на една нация, на една история. Като продуцент и режисьор се опитвам да наложя своето разбиране за документалното кино, като се старая да превърна героите от общочовешки и общонародни в лични и съкровени за всеки един зрител. Интересният сценарий е първото важно условие, без което не би могло да се създаде едно сполучливо произведение в съвременното документално кино. Само че сценаристът тук не дава простор на своята фантазия да измисля и създава нови реалности, за да спечели интереса и вниманието на публиката.

³ Ингеборг Братоева-Даракчиева – „Европейско кино – глобално и локално“, изд. „Рива“ 2013г., гр. София, стр.203.

В документалистиката също е необходим полет на творческото въображение, но в реалната рамка на точните факти и документи. Там сценаристът не измисля герои, събития и спиращ дъха сюжет, а просто по оригинален начин подбира и подрежда жизнения материал, с който разполага. И тогава може да се стигне дотам, че реалната „обикновена“ действителност да се представи на зрителя по-интересно и завладяващо от една измислена атракция. Филмът „Черна легенда“ /2005/ по сценарий на Георги Мишев и режисьор Дочо Боджаков е пример как съвременната документалистика „слага пръст в раната“ и развенчава една уж непоклатима през вековете официална версия, че поп Кръстю е предателят на Левски. И правят това по увлекателен и различен начин, като наред с архивните материали, разказът е илюстриран с игрални възстановки на събитията.

Различен сценарен подход прилага във филма си „Ботев в сянката на паметника“ /2016/, реж. Жезко Давидов сценаристът Марин Дамянов. И тук изобилстват игралните възстановки, но този ритъм често се нарушава от разсъжденията в кадър на експерти от различни области – професионални историци, изследователи-любители, криминолози, психолози, оръжейници и т.н. Сценарийният сюжет е изграден хронологично и се крепи на трите основни стълба – завръзка на конфликта с формирането на Ботевата чета във Влашко, развитието на интригата с похода от Дунав до Околчица и кулминацията с мистериозната гибел на Войводата във Врачанския балкан.

Работата върху този тип сценарий потвърждава констатацията на Светла Христова, че „измислянето, съчетанието на събитията /т.е. създаването на фабула/, е първостепенен етап в творческата работа върху сценария. Фабулата трябва да даде възможно най-добрата представа за историята, която филмът ще „разкаже“. Хубаво е да може да се разкаже за няколко минути, да се напише в няколко реда.”⁴ Модерен е възгледът как трябва да се разкаже една история за Левски, реализиран във филма на Йордан Димитров и Олег Ковачев „Седем педи над земята“ /2011/. Той пресъздава последните дни от живота на Левски след залавянето и разпитите му пред турския съд в София, преди да увисне на бесилото.

⁴ Светла Христова – „Сценарийният сюжет“, 2010, изд. НБУ стр. 56.

Извънредно интересен похват да се каже на зрителя истината е актьорът, който е натоварен с ролята на Левски пред съда, да не се изобразява като самия исторически герой, а да се подчертае внушението на авторите, че той е само символ и проекция на Апостола в един съвременен човек, като всички нас. Използвана е диалогичната форма за построяването на сценарийния сюжет. А мненията на експертите-историци дообясняват, анонсират или обобщават сюжетната линия. Тук са използвани щедро средствата на реториката.

„Драматургичната категория време показва хронологията, продължителността и честотата на действието в наратива. Можем да кажем, че съществува темпорална обвързаност между драматичен герой, драматично действие и адекватното представяне на събитието, конфликта.... Ускоряването или разтягането на времето, изобщо играта с времето, е важен инструмент за сценариста в изграждането на киноразказа и е част от речника и синтаксиса му.”⁵ Фундаментална основа на почти всеки добър сценарий е неизбежният скок във времето, доказват изследователите. Именно чрез така наречените елипси сценаристът може елегантно да спести на своя герой скуката на ежедневието и да го изобрази зрелищно и атрактивно, сблъсквайки го с драматични извънредни ситуации.

Изненадващ ход за разплитане на един заговор със 140-летна давност е приложен в документалния филм „УБИЙ БОТЕВ“ /2016/, сценарист Илиана Минковска. В него зрителят трябва да се запознае с многото факти около търсенето на лобното място на Войводата и свидетелските показания за убийството му, да се покажат противоречията и да се даде материал за размисъл на зрителя.

А именно – доколко документираните свидетелства за гибелта на Христо Ботев са истинни и логични, и доколко те са скалъпена история, която да скрие страшната истина. Разказите на експертите и разсъжденията на участниците в игралната част се илюстрират с възстановки на историческите събития. „Заглавието трябва да обърква мислите, а не да ги дисциплинира“⁶, казва Умберто Еко в „Името на розата“.

⁵ Пак там стр. 189-191.

⁶ Умберто Еко – „Името на розата“ - ИК „Бард“ ООД, 2002г, гр. София. стр. 34

Според Петя Александрова: „Филмовото заглавие е текст, двойствен във всяко отношение: едновременно естетическа информация и рекламна стратегия; исторически мотивирано и е подложено на цензура или превод; съществува извън и вътре във филма; резултат е на дълги терзания и на случайни решения. То е подвластно на авторство, на национални традиции и школи, но води автономен живот извън тях. И непрекъснато се „преформатира“ от словесен в кинообраз.“⁷

В този ред на мисли ще дам пример със заглавието на един от най-новите филми, посветен на Левски, производство на БНТ. Става дума за „Седем педи над земята“ /2011, реж. Олег Ковачев/, автор Йордан Димитров. На пръв поглед заглавието сякаш живее свой самостоятелен живот. В същото време то е и доста неясно за средностатистическия зрител. Може би затова една от важните задачи на сценариста е още в началото по един новаторски и нестандартен начин да го обясни кратко и категорично, тоест толкова е височината на бурето, върху което качват осъдения на бесилката. Алюзията е точна и пряка – Левски е обесен. А защо не метри, а педи? Едновременно заради популярната от онези времена мерна единица и заради нейното сякаш „очовечаване“. Така заглавието става интегрална част от творбата.

Интересна ситуация около избор на заглавие разказва проф. Любомир Халачев. Става дума за филма „Атентатът“ /1998/ на режисьора Станимир Трифонов и сценариста Влади Киров. Целта на авторите е била да се разкаже за атентата в църквата „Света Неделя“ през 1925 година от необичайна гледна точка, като се проследи животът на един от главните организатори Коста Янков. По тази причина сценарият първоначално получава заглавието „Животът на един атентатор“. Разказът обаче надхвърля личното битие на героя, задълбочава се в техниката и подготовката на атентата, кой го финансира, кои други хора участват.

Глава втора: режисурата създава правилата.

⁷ Петя Александрова – „Мъките на заглавието – от словесен до кинообраз“ 2006г, изд. „Просвета“ гр. София, стр.52.

„В документалното кино най-добри резултати дава този стил на работа, който позволява на авторите обективно да следят събитията и героите, но след като предварително са опознали темата така, че всяко предизвикано от реалния живот отклонение от предварителния план не само да не нарушава или смущава тяхната работа, но да им дава възможност за по-пълно и по-дълбоко навлизане в проблемите или съдбите на героите“.⁸ Един от класическите примери как се влиза в „кожата“ на героя е филмът на Едуард Захариев „Сол“. В него са съчетани двата основни подхода: наблюдението и илюстрацията, посредством които авторите пресъздават сюжета си. Любопитно е да се отбележи, че повече от два месеца режисьорът е наблюдавал нон стоп работата на соларите, за да влезе в техния житейски и професионален ритъм и едва тогава да се опита да надникне в душата на героя си.

Не са случайни примерите, когато режисьорът на един филм е и негов съсценарист, защото дълбоко се е запознал с материала и наравно с автора на сценария се е „вживял“ в епохата и съдбата на героите, които изобразява на екрана. Пример за такова задълбочено проучване на темата, епохата и героите на своите филми дава Адела Пеева, която е режисьор, сценарист и техен продуцент. Характерното за нейните филми е, че въз основа на доброто проучване тя успява да превърне човешката съдба в документ на епохата. Дали става дума за историята на най-дългогодишния и успешен кмет на София инж. Иван Иванов, управлявал столицата 10 години 3 месеца и 15 дни, или за съдбата на героинята от филма „Развод по албански“, нейните филми са с човешко лице. В „Чия е тази песен“ тя проследява една и съща мелодия във всички балкански страни и я превръща в химн на добросъседството чрез филмовия разказ за хората, които я пеят.

Няма как да минем без упорития труд в архивите, библиотеките, музеите, където се съхраняват автентичните образци на времето и хората, които го променят. Като пример за това мога да посоча, че докато работех над филма „Грешникът светец“ прочетох всичките произведения на Софроний Врачански. Тези знания и открития ми помогнаха да изобразя във филма не скромния селски поп, а екшън героя на границата между българското средновековие и българското възраждане.

⁸ Любомир Халачев – „Документалното кино – начин на живот“ 2004, изд. „Титра“, стр.58.

За да навлезе в образността на епохата много ми помогна запознаването с два фундаментални труда на българската изкуствоведска наука – книгата „Българска сценография” от Вера Динова – Русева, и „История на българския костюм” от Венера Наследникова. „Ако съпоставим функциите на различните типове герои, създадени в различни епохи и в различни жанрове, ще видим, че общото за тези герои е фактът, че с всички тях възприемателят/зрителят се съпоставя, идентифицира или дистанцира. Именно чрез съдбата на героя зрителят търси отговори на своите въпроси. От начина, по който читателят/зрителят се идентифицира с героя на художествената творба, зависи и характерът на въздействия процес, и обществената функция на дадена творба”.⁹ Пак Светла Христова в „Киносценарият –написване и пренаписване” дава примери за типовете идентификация между герой и зрител: асоциативна, адмиративна, катарзисна, симпатизираща, иронична. Оценявайки реакцията на зрителите на моите филми мога да споделя прякото си наблюдение, че съвременната публика обича да види един динамичен, побеждаващ пречките герой, който е почтен, честен и праведен. Иронията също е обичайна реакция на публиката на историческите филми, особено когато героите умишлено пародират случка, облекло или обстоятелства в стил „Многострадална Геновева” от патриархалния бит. В моите филми ролята на водещия е задължителна. Понякога той влиза във филмовия разказ не просто да направлява зрителя в лабиринта на филмовия разказ, не само да общува с героите от миналото, а и за да промени хода на събитията и да преобърне сюжетното действие. Най-красноречив е сякаш примерът от филма „Грешникът светец” / 2015/, където водещият влиза в интригата още в началото като се среща на една котленска уличка със самия поп Стойко Владиславов, който се крие от преследващите го агаряни. Двата се впускат в бяг по тесните сокаци, прокрадват се край дуварите, защото времето е смутно и отвсякъде дебне опасност. В тази динамична атмосфера естествено прозвучава разказът на поп Стойко от „Житие и страдания грешнаго Софрония“ за безчинствата на поробителите с оригиналния език на автора. В решителния момент, когато Софроний едва не увисва на въжето, а след това турците го влачат из ливадите и стрелят по него, се появява отново водещият – зад волана на модерен джип, и агаряните ужасено се разбягват.

9 Светла Христова – „Киносценарият: написване и пренаписване” 2012г. изд. Сиела Норма АД, стр. 51

Като режисьор предприех този необичаен ход, за да подчертая чудодейното избавление на поп Стойко от върхлитащите го беди, за които той скромно казва „Ала Бог мя сохрани”. Подкрепям тезата, че без осмислено познание, тоест без теория – не може. Но в същото време опитът ни учи, че ако останем само в дълбоките коловози на теорията, едва ли ще дръзнем да направим опит да полетим. Защото истинското творчество започва с нарушаване на правилата, с прекриване на границите, отвъд които творецът трябва да вярва на собственото си въображение и чувство за мярка. „Филмите от периода на националното възраждане и борбите за освобождение от отоманско иго предлагат (поне теоретически) значително по-голяма свобода и разнообразие на художествените действия и решения.“¹⁰, пише Неделчо Милев.

Точно затова във филма „БОТЕВ: От Голгота към Свобода“ /2013/ заедно със сценарния екип решихме да заложим на една на пръв поглед абсурдна теза. Върнахме времето назад, започнахме от следствието и вървахме към причината. За изненада на всички нас филмът много се хареса на публиката и особено на по-младата част от нея и този подход ни даде възможност да създадем най-после един оптимистичен филм за българските герои. На границата между игралното и документалното кино творецът може да прояви много повече фантазия и изобретателност, за да впечатли все повече зрители. Това особено ярко се проявява в историческите филми, където все по-често се вмъкват игрални епизоди и инсценировки.

„В днешно време в Западна Европа има цели исторически случаи, които се разиграват. Хората ги гледат с огромен интерес. Те не са игрални, те са разиграни 100 процента документално. Това е инсценировка. Аз позитивно посрещам тези неща. Интересно ми е да работя в такава форма.“¹¹ Това разказва Любомир Халачев в интервю пред Емилия Стоева, поместено в нейната книга „Визията в документалното кино”. Така, както в литературата за читателите е любим жанрът на криминалето, съдебния трилър или съспенс, така и в киното интересът към криминалните сюжети расте, особено сред по-младата публика. А с такива сюжети е пълна не само световната, но и нашата история.

10 Неделчо Милев – „Киното – техническо и творческо явление“ - изд. „Техника“ гр. София, 1979г., стр.11.

11 Емилия Стоева – „Визията в документалното кино” 2005 г. Изд. „Action“, стр. 164

Едно от тези събития, които изискват сериозно разследване за причините и последствията, е атентатът в църквата „Света Неделя“, завършил с десетки жертви. Темата е предмет на документалния филм на Станимир Трифонов и Влади Киров „Атентатът“ /1998/. Той е замислен като разследване за живота и дейността на един от главните организатори на кървавия атентат Коста Янков. Но след като тръгват по следите на главния атентатор, авторите на филма постоянно се натъкват на разклонения и взаимовръзки с нови и нови действащи лица в комунистическата нелегална конспирация, с източници за финансиране и организационна и логистична подкрепа. В хода на криминалната режисура решава, че най-въздействащият „удар“ върху морала на зрителя ще бъде възстановка на чудовищния взрив на катедралата. И тъй като няма архивни кадри от атентата, се намира елегантно и въздействащо решение да се създаде архитектурен макет на църквата и да се взриви. Крачка напред в документалния филм като криминално разследване правят авторите на филма „Ботев в сянката на паметника“ /2015/, сценарист Марин Дамянов, режисьор Жезко Давидов. „Криминалният жанр“, пише Марин Дамянов в „Психоанализа и кинодраматургия“, „се дефинира посредством наличието на съществени сюжетни констелации, а именно – престъпление и разкриване на престъплението. Този жанр може да бъде застъпен в различни филмови видове – документален, игрален, анимационен...“.¹² Като сценарист Марин Дамянов прилага тези свои теоретични постановки във филма „Ботев в сянката на паметника“. Той води филмовата „анкета“ по оста престъпление – разследване, а режисьорът Жезко Давидов „облича“ криминалната интрига в исторически образи и конфликти. Той правилно решава да разгърне действието в по-широк географски и исторически план, като търси завръзката на драмата за Ботевата гибел в предисторията на конфликта сред българската емиграция във Влашко. Там се проявява и главният заподозрян Георги Апостолов, луда глава, който без много да му мисли вади пищов на Ботев и го плаши с убийство. Алюзията е, че ако този първи опит не е успял, във Врачанския балкан следва второто кърваво действие на братоубийствената драма. Доказателствата в тази посока се трупат със съдействието на „детектива“ на историческото криминале, сиреч водещия на филма Андрей Захариев. Тук игралните възстановки са буквално на всяка крачка.

¹² Марин Дамянов – „Психоанализа и кинодраматургия“ – изд. Action, 2008г. гр. София, стр.45.

Мога само да уважавам „преустройството” на режисьори от различни поколения в нагласата да преодолеят стереотипите при моделирането на образа на националните ни герои и да не идеализират събитията в героична и величава епопея, а да представят фактите такива, каквито са се случили. Така екранното действие се превръща от рутинно и безпристрастно отражение на фактите в едно задълбочено криминално и психологическо разследване. Подобна е криминалната интрига и във филма „Убий Ботев” /2016/, сценарист Илиана Минковска, режисьор Искрен Красимиров. Оказва се, че едновременно и независимо от екипа на „Ботев в сянката на паметника” сме работили по една и съща тема. Но това не означава, че и творческите похвати на двата екипа са едни и същи и резултатът го доказва. В нашия филм ние също използвахме и исторически възстановки /което превърнахме в стил на всичките ни филми/, и експертите, които в кадър от първо лице водят разказа и дават професионалното си мнение за случилото се, правят и изводи от безстрастните исторически факти. Но ние заложихме повече на разследването „ин ситу”, като изпратихме част от експертите на мястото на произшествието отпреди 140 години, т.е. в Балкана.

Водещ, журналист, оръжейник, военен експерт, историк тръгнаха по пътеките и по маршрутите на четата, влязоха в последните стъпки на Войводата, разиграха пред очите на зрителя възможните сюжети, за да докажат по безспорен начин тезата – Ботев е убит от своите. Традиционното документално кино от миналото е създавало един мъченически образ на филмовото изображение, което представя архиви и документи между полусенки и черно-бели ръкописи. Шахматната палитра наистина създава една класическа атмосфера на научна строгост и уважение към фактите и обстоятелствата, при които се случват описаните в сюжета и сценария житейски истории.

Но съвременният човек вече е разглезен от магията на яркото 3D, 4D, 5D и прочие изображение, което го завладява не толкова със съдържанието си, а с пищната форма, с атрактивния и вихрен танц на цветовете, кой от кой по-ярък и предизвикателен. „Цветът, подпомогнат от технически приспособления като филтри /омекотяващи, цветокоригиращи/ и други, създава атмосфера чрез поддържане на определени цветови построения. Като относително по-съвременна можем да определим втората тенденция, обединяваща филми с монохромна насоченост.

Творци с аскетично отношение към цвета доказват, че силни внушения могат да се получат и без участието на цветни акценти или формално /външно/ решение.“¹³ Съгласявайки се с тази констатация на проф. Емилия Стоева, се позволявам да дам и няколко примера за редуване на монохромни и полихромни кадри като творчески похват, целящ разчупването на еднообразния визуален ритъм. Тъкмо това редуване във филма „Черна легенда“ ловко пренася действието ту в 19 век, ту в наши дни. Изборът на „сепия“ за кадрите с игрални възстановки е сполучлив, доколкото напомня цвета на старинните фотографии и така създава илюзията, че ставаме очевидци на случващото се в Ловеч през 1872 година. Илюзията за архивни кадри се подсилва и от ефекта на „нямото кино“ – героите не говорят в кадър, а се използва дикторски текст.

Напрегнатото действие се подчертава от съзнателното потъмняване на кадрите с използване на дифузно осветление, както и със силуетното представяне на действащите лица, което спестява на авторите нуждата да търсят точните исторически образи на героите в сюжетното развитие. Във филма „БОТЕВ: От Голгота към Свобода“ съзнателно решихме да направим възстановките с участието на Войводата и боевете във Врачанския балкан черно-бели. Но се оказа, че контрастът с цветните епизоди дразни окото и не е подходящ. Затова променихме кадрите в нюанс „сепия“. За да подсилим докрай ефекта, ползвахме забързване на движенията /frame rate/ и състаряване на кадъра със зърнисто изображение и симулиране на дефекти от филмовата лента /old film effect/. Характерно за класическия документален филм е основното присъствие на дикторски текст, поднесен от задкадров глас или гласове. Характерен пример в това отношение са филмите „Черна легенда“ на Дочо Боджаков /2005г./, „Атентатът“ на Станимир Трифонов /1998г./, „Стефан Стамболов /1991/ и „Часът на нашето Съединение“ / 2005/ на Светослав Овчаров и др.

Дикторският текст, разбира се, е по-лесният и бърз начин да се реши въпросът как цялата информация да стигне до зрителя. „Проблемът с комарите и други истории“ /2007, сценаристи Лилия Топузова и Андрей Паунов, режисьор Андрей Паунов/, е сред онези спечелили популярност документални филми, носители на множество награди от международни фестивали, които дръзват да правят кино без дикторски текст.

13 Емилия Стоева – „Визията в документалното кино“ 2005 г. Изд. „Action“, стр. 24.

„Проблемът с комарите...“ разказва за град Белене и хората, които живеят там, само че вместо да задълбава в баналното, историята се разклонява по линиите на всички асоциации, свързани с това място. Бивш концентрационен лагер, настоящ затвор, природен резерват, натовска база и бъдещ дом на дългоочакваната АЕЦ – това са твърде много неща дори за един мегаполис, какво остава за малък крайдунавски град. Сигурно затова вместо да разсъждават върху мрачното минало и мъглявото си бъдеще, хората предпочитат да се съсредоточат върху по-простички неща като климата, безработицата, художествената самодейност и... проблема с комарите. В редица мои филми също изобщо не се наложи да се използва дори една дума дикторски текст. Но тъй като всяко правило е създадено, за да се нарушава, в „УБИЙ БОТЕВ“¹⁴/2016/ частично реабилитирахме добрия стар дикторски текст. Задкадровият глас на фона на архивни снимки и документи разказва за първата, втората и третата официални комисии, които посещават Врачанския балкан, за да търсят истината чрез свидетелски показания и съставяне на карти. Затова да не зачеркваме от арсенала на съвременното документално кино дикторския текст, а да се опитаме да намерим неговото място, за да бъде ефектът от екранното действие върху зрителя максимален. Според Дейвид Мамет „анархистичната природа на киното привлича индивидуалисти и самоуки хора – истински запалени ентусиасти.“ Той продължава така: „На снимачната площадка режисьорът стои високо – той сякаш наблюдава от Олимп и предава желанията и капризите си на изпълнителите чрез функционери.“¹⁴ И все пак, гледайки готовия киноразказ, всеки творец не може да не изпита и мъничко радост, че е надвил хаоса и го е организиран в една лично изстрадана илюзия за живот. Сигурен съм, че такава творческа радост е изпитал и режисьорът на филма „Проблемът с комарите и други истории“ Андрей Паунов. Защото е успял да превърне наглед обикновени и банални проблеми в нещо интересно и вълнуващо ново чрез специалното отношение към героите и действията им в кадър. Да показваш живота на другите, значи да го съпреживееш и разбираш, ни казват тези режисьорски открития на Паунов. Основен момент в режисьорската подготовка за заснемане на един киносценарий е неговата разкадровка – работна режисьорска книга.

¹⁴ Дейвид Мамет – „Бамби срещу Годзила – за природата, целите и практиките на филмовия процес“ – изд. „Рива“, 2008г. – гр. София., стр. 28.

Това е може би най-черният труд, едно детайлно вглеждане във всяка сцена. Филмовото действие има тази особеност – да върви напред. Ако при четене на книга човек винаги може да се върне колкото си иска назад, за да провери нещо недоразбрано и незапомнено, то това във филма е практически невъзможно – филмовото действие минава и заминава. И онова, което е показано сложно или двусмислено и убягва от вниманието на зрителя, то е безвъзвратно загубено за него. Именно тук е голямата отговорност на режисьора – да преведе литературния сценарий на езика на киното: ясно, категорично и образно. Част от рецептата за успешна режисура дава още Захари Жандов – един от пионерите на българското документално кино. Л. Т. Черноколева пише за неговият филм „Един ден в София“ /1945/: „Той успява да създаде една наситена, богата с конкретни наблюдения документална картина на живота и в нея, чрез нея да изведе и по-дълбоката истина за епохата – ето същността на формиралата се тогава концепция за творчеството в кинодокументалистиката.“¹⁵ Има и такива случаи, когато снимачният период изненадва както сценариста, така и режисьора. Защото се оказва, че реалността е по-интересна от тяхното авторско въображение. Тогава те трябва да реагират мигновено, да напуснат удобството на режисьорската книга и на стабилните връзки между отделните епизоди, и да се впуснат в едно приключение. Да заснемат без предварителна подготовка онова, което се случва пред очите им и което се разиграва само един-единствен път, без възможност за втори дубъл. Ако се доверим на античната мъдрост, че целият свят е сцена, а човекът – актьор, то какво ли означава понятието „непрофесионален актьор“? Може би единствено това, че няма такава диплома и че не си изкарва с тази професия хляба. Иначе всички ние по един или друг начин играем своите роли в живота. Работата с непрофесионални актьори крие своите рискове, разбира се, но аз лично я предпочитам пред работата с твърде претенциозни и разглезени професионални актьори. Когато започнахме филма „БОТЕВ: От Голгота към Свобода“ /2013/, най-важната ни задача беше да намерим двойник на Христо Ботев в нашето съвремие. Защото какво е филм за Ботев без самия Ботев? Изглеждахме всичко правено досега на филмовия екран за великия Войвода, като например „Свобода или смърт“ (1969) на Никола Корабов.

15 Л.Т. Черноколева – „Съвременното българско документално кино“ – изд. „Наука и изкуство“ – гр. София, 1977г., стр. 56.

Убедихме се, че няма подходящ професионален актьор в нашето съвремие, който поне отчасти да покрива изискванията не само за външна физическа прилика, но и за Ботевски дух и плам, без които ролята е невъзможна. Опитвахме да търсим двойника на Ботев и сред родолюбивите сдружения, които изпълняват възстановки на живи картини от нашето минало. Оказа се, че и там Войводата е по-скоро един фигурант, един символ с униформа, брада и мустаци, който е само бледо и далечно напомняне за истинския предводител на Ботевата чета. И тогава съвсем неочаквано направихме най-голямото си засега филмово откритие – това е учителят от Враца Филип Филипов. А при премиерата на филма „БОТЕВ: От Голгота към Свобода“ в София, председателят на Общонародна фондация „Христо Ботев“ – Боян Ботйов, заяви, че това е един прекрасен филм, който, „за разлика от предишни филми за Ботев, извисява образа на Войводата, а не го принизява.“ Това впечатление се оказа не само най-високата, но и най-вярната оценка за нашия филм, която многократно бе повтаряната от публиката по време на уникалното по рода си Национално филмово турне, когато филмът бе прожектиран в над 100 български училища в най-невероятна обстановка – от класни стаи до градски концертни зали. Ще дам и един пример за работата ми с професионален актьор - носителят на „Икар“ за „Златен глас на България“ Симеон Владов. Неговото превъплъщение в образа на Левски от филма „ЛЪВСКИЙ: Европейец в Българско“ /2017/, се оказа нов щрих в изграждането на образа на най-великия българин. Симеон Владов успя така да влезе в характера и външността на Апостола на свободата, че за зрителите не остана никакво съмнение – това е най-достойният и сериозен Левски, постиган до момента в българската кинематография. Съчетанието между убедителния лик на Левски, постигнат с перука и грим, и дълбокия колоритен глас на Владов, дадоха възможност да се изрази с пестеливи филмови средства един наистина въздействащ образ.

Глава трета: операторството като наука и творчество.

Макар че глобализацията разруши националната самобитност и културните постижения на малките народи, тя им даде в ръцете едно силно оръжие – компютърно генерираните изображения или т.нар „cgi“.

Сега всичко е възможно да се покаже на екрана и снимачните екипи, дори далеч от супермодерните филмови къщи и богати студиа, вече се чувстват в ролята на Бога-творец, който може да създаде всичко, което му хрумне. Стига да има въображение, което да твори образи и да ражда идеи. „Производството на филми е ужасно прост процес“¹⁶, твърди Дейвид Мамет. „Нужна е само камера, лента и идея (може и без нея). Филмовият бизнес също не е по-сложен от обикновена амбулантна търговия – намираш атрактивна стока, представяш я по възможно най-лъскавия начин, вземаш парите и ги влагаш пак.“¹⁷ Мамет е донякъде прав. Днес всеки си мисли, че може да направи филм. Дори снимането на филм с телефон вече не е нещо учудващо. В тази извънредна ситуация документалното кино не може да остане в класическите си рамки. То не може вече да разчита на вниманието на зрителя, ако му показва само скучни архивни снимки и факти, с баналните и лишени от емоция дикторски текстове зад кадър. Какво показва анализът на образността в три български документални филма, произведени през последните 15 години, посветени на Апостола на българската Свобода – Васил Левски? Това са „Черна легенда“ /2005/, сценарист Георги Мишев, режисьор Дочо Боджаков, БНТ, „Седем педи над земята“, БНТ /2011/, автор Йордан Димитров, режисьор Олег Ковачев и „1872“ /2014/, сценаристи Делян Русев, Ангел Златков, режисьори Йордан Бойчев и Мина Христова, Алма Матер ТВ. Филмите имат различни сюжети, но едно нещо обединява и трите – нито един от авторите не е посмял да рискува с пресъздаване на образа на Левски на живо. Във филма „Черна легенда“ в съзвучие с избраната естетика на филмовите кадри – монохромност на игралните сцени и приглушена цветност на панорамните гледки към Ловеч и архитектурни обекти от града, е и използването на множество репродукции на картини и графики от български художници, които са рисували епизоди от най-драматичните моменти от живота на Апостола. Любопитно е да се отбележи и свободното движение на камерата в пространството, което ловко разчупва рамката на отделния кадър. В подобна естетика на мрачни и тъмни образи е издържан и филмът на Йордан Димитров и Олег Ковачев „Седем педи над земята“. Той пресъздава последните дни от живота на Левски. Визията изненадва зрителя с неочаквани решения.

¹⁶ Дейвид Мамет – „Бамби срещу Годзила“ – изд. „Рива“, 2008г. – гр. София., стр.15

¹⁷ Пак там-стр.16.

Попадайки в условната филмова реалност, ние се опитваме да разберем как авторите на „Седем педи над земята“ ще решат основните конфликти в документалистиката: спорът между техниката и изкуството и съперничеството между реалността и художественото зрелище. Не са пестени никакви средства да се внуши илюзорността на филмовото действие – в кадър виждаме втори оператор, който снима друг план на актьора в студиото, акцентира се върху силуетите на действащите лица, върху сенките, резултат от специалното осветление. Пестеливият подход към архивните материали значително подпомага модерното звучене на филма „Седем педи над земята“.

По-класически е подходът на авторите на филма „1872“ /2014/, които дори не са професионални кинаджии, а студенти от Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Избират да представят пътя на Дякона през бурната 1872 година - създаването на Вътрешната революционна организация и нейното развитие, терора, отношенията на Левски с неговите съратници. Авторите използват една вече наложена схема на документалния разказ – редуване на експертни мнения с кратки възстановки и много архивен материал, с който богато илюстрират изложените факти и направените изводи. Стилът на възстановките е решен в черно-бяло с намек за автентичност на кадрите. Липсата на многолюдни сцени с участие на статисти обаче умело се компенсира от добрата операторска работа и режисьорското хрумване камерата да се движи динамично успоредно с единствения човек в кадъра. Накъсването на действието, пресечено от паузи на черен бланк и кратки сцени с прескачане на времеви периоди, също работи в полза на динамиката, която иначе би липсвала в подобна ситуация. За да не губи връзката с действителността, документалното кино трябва да „разчита повече на естествения „натурен“ декор, отколкото на сценичния „изкуствен“ декор“.

Опитът на терен лично на мен ми показва, че природата /натурният декор/ може да бъде един от основните филмови герои в документалното кино. Камерата ни надниква зад видимостта на предметите. На пръв поглед изглежда абсурдно това твърдение, но дори една канара оживява. Това се случва, когато използваме дълбочината на рязко изобразяваното пространство и прехвърлим фокуса от камъка към героите на задния план, както във филма „УБИЙ БОТЕВ“ /2016/.

Тогава зрителят става съпричастен дори с един неодушевен предмет, какъвто е скалата по пътя към лобното място на Войводата – ням свидетел на кървата драма при убийството на Ботев. Нещо подобно заснех и в „Грешникът светец“ /2015/, където паяжината и паякът на фона на залязващото слънце символизираха оцеляването на дядо Софроний, попаднал в паяжината на обстоятелствата и на робството, и смело избегнал турския ятаган, куршум и въже.

Има обаче и сцени, при които изкуственият декор е задължителен. И ето актьорът Филип Филипов, който пресъздаде образа на Св. Софроний еп. Врачански, достолепно се изправя пред олтара, където преди два века е служил дядо Софроний в старинната църква „Св. Панталеймон“ във Видин. Главният герой е центриран точно на фона на царските двери и кадърът е рамкиран с двете основни олтарни икони – на Света Богородица и на Иисус Христос. Д-р Рашев пише: „От изключително значение за оператора при работата му с осветление са филтрите. Те оказват голяма роля във формирането на цветовете и пластиката в изображението, а както знаем цветът е силно изразно средство на оператора.“¹⁸

За силата и дълбочината на внушението допринася и специалното осветление. На френеловите прожектори, с които изградих светлинната схема в църквата, поставих и смених няколко цветни филтъра, както д-р Рашев ги определя „театрални филтри“ – зелен, син и червен, в зависимост от настроението, смисъла и внушенията на цитатите от житието на Софроний, които актьорът декламираше. С помощта на контровото осветление създадох ореол на архиепископа, а със странично рисуващо подчертах дълбоките сенки под очите, говорещи за старостта на героя. Какво е едно аудио-визуално произведение без светлината? Както без сенките, и без онази тъмнина, в която все пак виждаме образ? „Стилът е светлината. Светлината има предимство пред всичко друго, дори пред действието, пред сценария, пред драматургията“¹⁹, казва великият Федерико Фелини. Светлината и боравенето с нея е онова висше изкуство, което всеки оператор трябва да овладее сам – с практиката в ежедневната си работа.

18 Емил Рашев – „Светлината“, 2008г., изд. „Жокер Медия“ гр. София, стр. 98

19 Федерико Фелини – „Да направиш филм“ – изд. „Наука и изкуство“ – гр. София, 1986г., стр. 168

Според съвременните познавачи на темата за осветлението, в практиката то може да се раздели на шест основни вида, всеки с конкретна задача и функция, които формират цялостното светлинно изображение. При тези големи възможности често се задава въпрос: „С колко типа осветление трябва да се работи?“²⁰ Отговорът е много лесен – правила няма. Всичко зависи от усета на оператора. При съвременните материали с висока чувствителност обикновено се работи с максимум 2-3 типа осветление., като се избира между рисуващо/ключово/, подсветка /запълващо/, контрово, фоново, общо запълващо и ефектно осветление.„В последните години се налага операторски стил, характерен със следните особености: максимално приближено до действителността изображение, което на пръв поглед прави операторската работа незабележима; работа с изключително меко осветление, липса на сенки, неголеми светлинни контрасти, създаващи изключителна пластика на изображението“²¹.

Този съвременен стил ми допада и на мен, но смея да направя едно уточнение, че той всъщност е класически и го забелязваме още в един от ранните филми на българската документалистика – „Сол“ /1965/ на режисьора Едуард Захариев. Според мен голямото достойнство на този филм е именно това, че създава илюзията за наблюдение на живо, със „скрита“ камера, която не търпи намесата на сценични постановки и нагласени конфликти. Богатият опит на всички филмови оператори свидетелства, че отношенията им с режисьорите винаги са били много сложни. На пръв поглед думата на режисьора трябва да е закон, но операторът, който държи на репутацията си като професионалист, не може безусловно да се подчинява на всяко режисьорско решение, а е длъжен да отстоява своя изобразителен метод. Това е валидно дори когато режисьорът и операторът са едно и също лице. Лично мога да свидетелствам, че най-големите ми битки с режисьора са били, когато съм и режисьор, и оператор на филмите си. Ако в класическите разбирания за филмопроизводство екипът е бил многоброен, съвременната тенденция е за максимално намаляване на творческите и техническите лица. В един нискобюджетен документален филм се формира модерен тандем – режисьор-оператор и оператор на комбинирани снимки /дрон и озмо/.

20 Емил Рашев – „Светлината“, 2008г., гр. София, изд. „Жокер Медия“, стр.10

21 Пак там - стр.29.

Тук мога да споделя своя практически опит от заснемането на филмите „Българин да се наричам“ /2016/ и „Лъвският: Европейец в Българско“ /2017/. При снимките на терен трябваше да постигнем пълен синхрон между записването на синхроните с експертите в кадър и заснемането от дрон или с помощта на озмо на историческите обекти. Във филма за Иван Вазов наземният оператор неведнъж влизаше в кадрите от въздуха, като този похват даваше възможност панорамите да се видят едновременно от две гледни точки. В новия филм за Левски пък „озмото“ и главната камера записваха водещия на филма по калдаръмените улички на Вароша в Ловеч и в родната къща на Левски едновременно, и по този начин се създаде атрактивна визия и по-добри перспективи за бърз и динамичен монтаж впоследствие.

Много по-лесно е да представиш документи, снимки, рисунки, картини, които са запечатали отдавна отминалите героични епизоди в нашата история. Но това е крайно недостатъчно за съвременния човек, който е изкушен от компютърните технологии и вярва, че се е случило само онова, което може да види с очите си на екрана. Затова се опитвам с минимално изкуствено осветление и с колкото може повече раздвижена камера да пресъздам събитията от възстановките. Средните и близките планове по време на възстановката на боевете във Врачанския балкан са направени от ръка, защото другояче беше невъзможно да се снима в този непроходим и стръмен камънак. Всичко това лично ме убеди, че възстановките изискват не само прецизна подготовка с режисьорската книга и операторската експликация, но и мигновена реакция на терена на бойните действия.

Друг тип творчески подход разкрива заснемането на възстановката „Как се беси поп?“. Докато при баталните сцени композицията е вертикална, тук действието се развива по хоризонталната ос. В началото виждаме компактните групи: поп Стойко и Милош пеша, както и турците на коне. Тук ползваме прийома на анонсирането преди челния сблъсък. Преди кулминацията показваме поп Стойко и Милош, които излизат от кадъра, минавайки от двете страни на камерата. Същата композиция ползваме и при излизането на турците от кадъра. Този операторски и режисьорски трик нагнетява напрежението и всеки миг зрителят очаква кулминацията на случката. Динамичната смяна на кадъра ни показва сблъсъка между двете малки групи, който отново продължава да върви по хоризонталата.

И в крайна сметка важното е не чистотата на жанровете или на филмовите и телевизионните похвати, а дали резултатът е интересен за публиката. Филмите на нашата продуцентска къща „Незабравимата България“ са излъчвани вече десетки пъти в програмите на Българската национална телевизия. При телевизионната премиера на филма за Софроний Врачански „Грешникът светец“ от националната телевизия дори отчетоха рекорден рейтинг – над 30 000 зрители по БНТ2. Нещо наистина впечатляващо, защото кога ще вкараш 30 000 зрители в киносалоните да гледат български документален филм? Но с явлението „телевизия“ това вече е възможно.

Глава четвърта: откритията на монтажа.

Според най-разпространени схващания в документалното кино, водеща компонента във филма все пак трябва да е картината. Защото няма ли изображение, няма и аудио-визуално произведение. Ако приемем, че ударението пада върху картината, тогава каква е ролята на звука? И как те ще си сътрудничат в създаването на лентата? Най-лесно би било картината да е просто илюстрация на текста, който да обяснява на зрителя какво вижда. И защо, и как трябва да го възприеме. Практиката обаче показва, че когато се натрупа много текст, това затруднява възприемането на филма и понижава смисловото и естетическото въздействие върху публиката. Затова изход от положението е да се търси лаконичен текст с повече подтекст и послания към въображението на зрителя, който според своите предпочитания може да обогатява и доразвива смисловите параметри.

Сякаш по шаблон върви повествованието във филмите „Седем педи над земята“ и „1872“, където действието се движи в коловозите на историческата хронология, и завой след завой се приближава към своя предвидим финал. Преобладаващото действие в интериора на телевизионното студио или в натурния декор има нужда от разчупване и смяна на ритъма. И тогава на помощ идват кадрите, заснети навън в драматичния декор на снежните преспи, през които се движи неидентифицираният, силуетно маркиран герой, чиято функция основно е да даде глътка въздух на зрителя.

Тази ритмична смяна на интериор с екстериор, на статични участници с движещи се субекти в кадър, все пак осигурява едно разнообразие във визията и динамика на монтажа. Дейвид Мамет дава доста интересно и точно описание за монтажа от гледна точка на режисьора: „Човек се учи да снима в монтажната стая. Тук свършва меденият месец и започва брачният живот. Кинематографистът, „оженен се“ за лентата, която е заснел, трябва да седне с „невестата“ си на закуска, да оцени избора си трезво и да види как ще могат да се спогодят двамата.“²² Смахът на филмовия екран никне дори там, където никой не го е посял. Може ли един напълно сериозен, отразяващ действителността в цялата ѝ убийствена реалност документален филм, какъвто е „Проблемът с комарите и други истории“ /2007/, да предизвика ту горчиви усмивки, ту спонтанен изблик на смях, в моменти, когато комичното и трагичното се преплитат? Може, доказват го авторите на филма, показвайки ни живота такъв, какъвто е – без маска и без грим. И повеждат зрителя на лов за прасета с ловната дружинка на прословутия дунавски остров Персин, където след успешния лов на масата научаваме, че проблемът с комарите е толкова голям, че ловците са готови да стрелят по тях с бренеке от чифтетата си. А един от авджиите така се е запалил по лов на комари, че е готов да оглави специална дружинка.

Не мога да кажа, че моите филми изобилстват от хумор и сатира, но пък смея да твърдя, че съм ги вплел във филмовата творба точно където зрителят най-малко очаква. И ще мотивирам защо включвам тази глава към раздела за монтажа на аудиовизуалното произведение. В „Живот на кръстопът“ /2014/ нашият водещ доста комично и нескопосано падна в калта на брега на река Искър още при първата сцена на филма. Друг режисьор щеше да отреже това при монтажа, но аз го оставих. Резултатът: получи се неочакван комичен елемент, който освежи цялата документална лента за град Мездра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

²² Дейвид Мамет – „Бамби срещу Годзила – за природата, целите и практиките на филмовия процес“ – изд. „Рива“, 2008г. – гр. София., стр. 90.

Разбира се, битува и мнението, че в бъдеще компютрите изцяло ще създават филмите. Най-новите холивудски блок-бастъри „WarCraft“, „Х-Мен“ и др., донякъде го потвърждават. В своята книга „Невидимият филм“ Жан-Клод Кариер разказва виц, в който човек пита дали компютрите ще правят някой ден филми. Отговорили му – да, а други компютри ще ходят да ги гледат! Повече коментари не са необходими. Хората и отново хората – те правят филми, а други хора ги гледат. Както става в политиката и много други области на живота, така и в документалното кино обикновено теорията върви след победителите – т.е. след успешните кинопроекти, за да ги утвърди, след като те вече са шествали успешно на големия или малкия екран. Уви, няма теория, която да може да предскаже създаването на един шедевър, преди публиката да си е казала тежката дума. Защото теорията трябва да бъде достатъчно мъдра, за да може да разбере и утвърди онова, което се харесва. „Как трябва да изглежда един истински документален филм? Трябва ли той да е занимателен като игрален филм, трябва ли да е смешен като комедия, или тъжен като драма? Откъде започва той, от проста идея, от случка, от световно събитие? Трябва ли за него да се пише сценарий като за игрален филм, или операторът тръгва с камерата да снима това, което режисьорът е измислил предната вечер. На всички тези въпроси отговорът е: ДА!“²³

РЕЗЮМЕ НА ПОЛУЧЕНИТЕ РЕЗУЛТАТИ:

1. В тази дисертация са разгледани и систематизирани творческите подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в съвременното българско документално кино, съчетаващи теоретични твърдения и практически открития.
2. Направи се сравнение между различни творчески възможности и се мотивира защо избираме едно или друго решение в конкретна ситуация. Опитавме се да докажем, че създателите на художествено-документалното кино ще постигнат оптимален резултат единствено и само тогава, когато работят не само като екип от съмишленици, а и от динамични творчески личности, всеки от които има своята истина и я отстоява.

²³ Любомир Халачев - Документалното кино – начин на живот“, 2004г., изд. Титра, гр. София., стр. 59

3. Показахме как сценаристът и режисьорът стават съавтори в модерния документален филм.
4. Беше направен опит да се анализира в какво се обединяват, допълват, спорят или се различават в творческите си опити да постигнат целта си по неконвенционални пътища режисьорът, операторът и монтажистът на един документален филм.
5. Въз основа на анализи на няколко български документални филма (от гледната точка на основните творчески професии в киното – сценарист, режисьор, оператор и монтажист), бяха очертани естетическите и комуникативни характеристики на прогностично нареченият от мен „интер филм“, в който: първо – чистотата на жанровете вече е не само трудно постижима, но и ненужна и второ - въвеждането на елементи от игралното кино, анимацията, компютърната реконструкция и виртуалната реалност и взаимодействието им с всички видове изкуства в съвременната документалистика е не самоцелно експериментаторство и игра с естетически възможности, а похват, който придава ново качество на традиционното разбиране за документален филм.
6. Приведени са факти и доказателства от документални филми в полза на концепцията за необходимостта от въвличането на зрителите като съавтори и съучастници в съдържанието и действието на документалния филм.
7. В дисертацията споделям творческите подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в мои филми, които са създадени независимо от държавните институции за финансиране на филмопроизводството и са посрещнати с голям зрителски интерес в стотици български училища, което е достатъчен повод за изследване и споделяне. Ако в изложението често ставаше дума за моите филми, то е за да ги ползвам като поле за изследване на това, доколко съм успял да постигна творческо осмисляне на наученото в университета и видяното във филми на водещи документалисти – т.е. те винаги са в позицията на съпоставяне с филми на утвърдени документалисти. Защото творчеството е капризна величина, то не се улавя само с научна терминология или теоретични постановки, а се ражда там, където се снима филмът.’

По време на тригодишната ми докторантура и изготвянето на докторантската ми дисертация, две национални списания публикуваха мои статии. Първата е със заглавие „Къде е героят? Образността в българското документално кино“, публикувана в бр.3-4 на списание „Кино“ - 2018г. Втората публикация е „Когато режисьорът следва епохата“, поместена в бр. 17 от февруари 2019г. в списание „АРТизанин“. В момента подготвям пускането на още две публикации в горепосочените престижни периодични издания.